

DE PASSAGEM. NOS RASTOS DE UM PERCURSO IMAGINÁRIO

Helena Pires¹

«...a landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextural terrain of passage, it contains its own representation in the threads of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions.»

In Giuliana Bruno, Atlas of Emotion.

Em trânsito, *outdoors*, o nosso ser transforma-se em desaparecimento. Dispensados de representação para o outro (Simmel, 1992), é aí, no «(não)lugar» (Auge, 1989), nos interstícios da invisibilidade, que passamos a seres outros. Seres desabrigados, perdemo-nos numa espécie de mapa de desatenções. Isto é, participamos do corpo da «multidão», distendidos na silenciosa cumplicidade com as formas sensíveis. O que significa este passar? Como apreendê-lo?

Motivada por estas inquietações, proponho-me pensar o intervalo entre o ser íntimo (Sennett, 1979) e o «já sentido» (Perniola, 1993), o fechamento e a abertura. Procurarei assim dar conta da indeterminação existente entre a esfera privada e a esfera pública, do «entre-deux» nos termos de Hannah Arendt. Captar este *meio* implica interrogar os espaços (e os tempos) que fazem o nosso trajecto imaginário de todos os dias. Com este propósito, interessa-me reflectir a partir das imagens — considerando, em particular, as *imagens de publicidade exterior* — que incessantemente revisitam os itinerários do nosso quotidiano fazendo *paisagem*. A leitura das imagens publicitárias que se nos interpõem *de passagem* permite-nos reconstituir percursos últimos de deriva. No limite da experiência, não deixamos, à maneira de Benjamin, de deambular por entre os labirintos possíveis. É nos lugares imaginários que se refugia o desejo de *flânerie*, mas também a sua perseguição.

Pela mão de Sofia Coppola (*Lost in Translation*) e de Steven Spielberg (*Minority Report*), interrogaremos o modo como as imagens publicitárias, no cinema, fazem paisagem, devolvendo-nos a reprodução do nosso pró-

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) [helena.pires538@gmail.com]

prio mapa de emoções — «e-motions» (*in-motions*) (Bruno, 2007). É este “piscar de olhos” ao esquecimento que me importa cartografar...

Sobre uma cartografia *in-motion*

Retomando as teses sobre o movimento de Henri Bergson, convocadas com o propósito de especular sobre o cinema, Deleuze (2004: 11) diz o seguinte: “... o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer”. Precisamente, importa-me procurar dar conta do *acto de percorrer*, subjacente a determinadas cenas fílmicas que tenho por fim explorar. Isto é, importa-me direccionar a minha reflexão para a *passagem*. Usando os termos de Deleuze (*ibidem*), entendemos por passagem o *intervalo* entre dois instantes, ou duas posições, o *puro devir*, ou ainda, por outras palavras, o movimento que se *passa* entre os objectos ou partes, assim como o que exprime a *duração* ou o todo.

O movimento, ou a passagem, segundo Deleuze (2004: 34), tem duas faces: ele é *relação entre partes* e é *afecção do todo*. Enquanto a relação não pertence aos objectos — sendo sempre, pelo contrário, exterior aos seus termos — por sua vez, “o todo é o que muda, é o aberto ou a duração” (*ibidem*). Assim, interessa-me explorar, a partir da análise que se segue, a tessitura correspondente aos três níveis bergsonianos do movimento: o nível dos sistemas fechados, o do movimento que se estabelece entre as partes do sistema e aquele do todo cambiante que se exprime no movimento.

As imagens-movimento que tomarei por objecto, extraídas a partir de Steven Spielberg (*Minority Report*) e de Sofia Coppola (*Lost in Translation*), exibem *passagens* por entre a paisagem urbana. De cada enquadramento explorado — entendido como *a determinação de um sistema relativamente fechado que compreende tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios* (Deleuze, 2004) — fazem *parte* imagens de publicidade exterior. Constituindo um quadro nos diferentes quadros, tais imagens publicitárias definem um ângulo de enquadramento, um ponto de vista sobre o conjunto das partes, a partir de um «centro indeterminado» (um sujeito). O que quer dizer que na relação com essas mesmas imagens se induzem fluxos, mudanças de natureza, *passagens*.

A opção pela análise de um determinado modo de encaixamento, a selecção dos conjuntos, compostos por um certo tipo de partes, prendeu-se, neste caso, com a procura de um singular percurso de *passagem*. Em particular, as imagens de publicidade exterior, fazendo paisagem, entretecem-se numa intrincada cartografia e-mocional (*in-motion*) (Bruno,

2007)². O que quer dizer uma cartografia, ou uma emoção, que contém movimento (*in-motion*). Contrariando uma visão estritamente óptica sobre o meio, isto é, uma visão estritamente espacial, Giuliana Bruno (2007) propõe uma visão tátil (*haptic*), uma visão que tem em conta o contacto recíproco com o meio ou mesmo uma ligação entre o sentir e o lugar. Segundo a autora, podemos dizer que viajamos de facto com as imagens-movimento. Nesta perspectiva, “o espaço cinematográfico move-se não apenas através do espaço e do tempo ou do desenvolvimento da narrativa, mas através do espaço interior” (*ibidem*: 7).

Especialmente estendida à passagem, a publicidade exterior inscreve-se na cumplicidade com uma dada geografia interior. Compondo, pontualmente, a paisagem urbana cinematográfica, as imagens de publicidade exterior não deixam, pois, de se abrir a uma singular «experiência» vivida de que procuraremos dar conta.

Percurso primeiro

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse — cena da chegada de Bob Harris a Tóquio, percurso de táxi entre o aeroporto e o hotel:

Numa primeira fase do percurso, Bob Harris (uma estrela americana de cinema que acaba de chegar a Tóquio para gravar um anúncio a um whisky) encontra-se no interior de um táxi, deixando-se transportar, à noite, através da cidade, meio-ensonado, recolhido sobre si e fechado ao que se pode ver, lá fora.

Numa segunda etapa, Bob vai dirigindo progressivamente a atenção, através da janela lateral do táxi, para as fachadas dos edifícios — revestidos de letreiros, néons e imagens publicitárias — que desfilam perante o seu olhar. O passageiro entrega-se assim à visão parcial de um fulgurante espectáculo luminoso, percebido em movimento, de dentro para fora.

Num terceiro momento, Bob Harris é subitamente surpreendido vendo-se a si mesmo retratado num outdoor. Trata-se de um anúncio publicitário em que se vê representado o actor de perfil e no acto de elevar à boca um copo de whisky. Do lado esquerdo do anúncio³,

² A autora chama a atenção para a raiz latina da palavra «emoção», segundo a qual esta significaria um movimento para fora: “Latin root of the Word emotion speaks clearly about a “moving” force, stemming as it does from *emovere*, an active verb composed of *emovere*, an active web composed of *movere*, “to move”, and *e*, “out”. The meaning of emotion, then, is historically associated with “a moving out, migration, transference from one place to another” (Bruno, 2002: 6).

³ O suporte no qual o anúncio se insere é de natureza temporária, isto é, oferece-se à exibição sequencial de um conjunto de imagens que se sucedem alternadamente umas às outras.

inscrevem-se caracteres japoneses. Em choque, Bob procura certificar-se de que não está a dormir esfregando, para tal, os olhos.

Seguidamente, o actor mergulha na invisibilidade (deixamos de o ver na cena). Uma tal transformação é cinematograficamente assinalada com a imagem de uma forma visual abstracta circular e intermitente, em grande plano, a partir da qual se sugere uma sensação de vertigem.

Por fim, o táxi chega à entrada do hotel.

Como definir a experiência da *passagem*? A experiência da indeterminação do *ser que passa*? Do ser em devir?

Benjamin procurou retomar um conceito de *experiência* capaz de ultrapassar as barreiras impostas por Kant (a consciência e a razão). Tratava-se assim de reencontrar «a plenitude do conceito da experiência dos primeiros filósofos», as experiências da teologia. Isto é, a experiência do êxtase religioso e, em última análise, a experiência da droga. No quadro da modernidade, regida pelas relações de produção capitalistas, uma espécie de «iluminação profana», de inspiração materialista ou antropológica, constitui o *sono*, e o *sonho*, de que é preciso, segundo o autor, *acordar*. O mundo das coisas, das imagens e das mercadorias, confunde-se com o mundo das coisas sonhadas. E é precisamente uma tal experiência vertiginosa que permite a «reactivação das forças míticas»⁴.

Para lá das preocupações políticas e dos propósitos que terão motivado, em parte, a reflexão de Benjamin, importa-me, a partir do excerto fílmico em análise, destacar a ambiguidade que caracteriza a *experiência de passar*, tal como esta ressoa na cena a explorar. Sugiro que esta mesma experiência arrasta consigo a indeterminação do *ser que passa*. Sugiro ainda que interrogar a *passagem* implica interrogar a *experiência do espaço-tempo*.

A cena em análise discorre *entre* um antes e um depois, num *durante*, num *intervalo* dilatado, ou mesmo suspenso, no tempo. O que quer dizer que em trama se justapõem diversos tempos. Ao tempo histórico da narrativa, isto é, à sucessão linear de instantes em si mesmos vazios de sentido, justapõe-se o tempo do «eterno retorno». E ao *sonho*, justapõe-se, nos termos de Benjamin, o *choque* do acontecimento.

Vejamos. Após um primeiro momento de sonolência e de fechamento ao mundo exterior, em que Bob Harris, o ocupante do táxi, se deixa transportar, não tendo aparentemente consciência do movimento mecânico em que o seu *passar* se inscreve, segue-se uma particular *experiência de pas-*

⁴ A acção presente é para Benjamin um acordar que arranca ao sonho da história uma «explosão» do Outrora, a inversão revolucionária.

sagem espacio-temporal. Levemente entediado, Bob acaba, de facto, por se deixar absorver pela visão das fachadas profusamente decoradas (revestidas de imagens, *néons*, letreiros luminosos...) que desfilam do *lado de fora* da *janela*. Um tal espectáculo capta toda a sua atenção. De súbito, petrifica-o o *choque*. Bob vê-se a si mesmo num anúncio a um whisky. A visão de uma tal imagem devolve-lhe, violentamente, a consciência exteriorizante de si, o seu inesperado *despertar* (Bob chega mesmo a esfregar os olhos, como que para garantir que não está a sonhar). De um ser incógnito, refugiado em si mesmo, um ser que faz corpo com a «multidão», Bob *passa* subitamente a identificar-se com um rosto. Um rosto que é imagem e que parece exhibir uma força própria. Um rosto que se impõe com a estranheza, ou a auto-referencialidade, de um verdadeiro simulacro. Podemos assim dizer que em Bob se vê transformado o lugar do *esquecimento* de si, bem como o lugar da sua *invisibilidade*. Isto é, por um instante Bob *passa*, imaginariamente, a habitar o espaço do visível.

É então que, à maneira de Baudelaire, a *rua* se transforma em *casa*. E à «sensação de que tudo é Novo, de que tudo se faz moderno» junta-se a imagem de um «eterno retorno»⁵. Tendo deixado, de facto, o seu lar, e com ele a sua esfera íntima, algures na América, Bob depara-se inesperadamente com a transformação de si em imagem, exibida no espaço público. A sensação de estranheza produzida pela visão da sua própria imagem apanha o subconsciente do actor desprevenido. E é na silenciosa cumplicidade com o universo do visível que a memória do sujeito, ou a suspensão do esquecimento, ameaça irromper.

Abruptamente, o acelerado movimento de deslocação, no *espaço territorial percorrido*, o tempo histórico, parece inverter a direcção de uma tal experiência mnemónica. Uma dada composição vertiginosa de efeitos luminosos (em grande plano) preenche a tela. Bob deixa de ser para nós visível, reingressando no *desaparecimento* de si. A cena em análise acaba com a chegada do táxi, filmado do lado de fora (em plano geral), à entrada do hotel.

Sobre «*the man of the crowd*»...

“No próprio instante, porém, em que creio partilhar da vida de outrem, não faço mais que reencontrá-la em seus confins, em seus

⁵ Com as expressões referenciadas — a «sensação de que tudo se faz Novo, de que tudo se faz moderno» e o «eterno retorno» -, traduzindo ambas «a forma de sonhar o acontecimento» refere-se Benjamin aos conteúdos da consciência e às formas de representação do capitalismo triunfante, nos seus inícios.

pólos exteriores. É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir deste gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem. Ora, a própria coisa, já vimos, sempre é para mim, a coisa que eu vejo. A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno de minha percepção: acrescenta este enigma da propagação no outro da minha vida mais secreta — outra e mesma, já que, evidentemente, só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então é mesmo verdade que os «mundos privados» se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda a tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas.” (Merleau-Ponty, 2000: 22-23).

A partir da análise do breve percurso já descrito, podemos-nos interrogar sobre a natureza do intervalo que nos separa — mas também da interposição que nos agiliza — face ao mundo lá fora.

Antes de mais, Bob é para nós um *ser visto* como um «ser-qualquer» (Agamben, 1993). Ou seja, um indivíduo no seu *ser tal qual é*. Recolhido sobre si, imerso no seu próprio «mundo privado» (Merleau-Ponty, 2002), Bob não deixa transparecer mais do que a possibilidade de ser percebido como um ser que faz corpo com a «multidão», um ser que participa de um fluxo, um transeunte. Observando Bob, damo-nos conta da impenetrabilidade do universo em que este se abriga. Antevemos um mundo de silêncio e obscuridade. Isto é, percebemos, a enigmática aparência do visível. Percebemos que há o mundo de Bob e há o nosso mundo, a partir do qual vemos Bob. Há ainda um espaço-entre. Quererá isto dizer, usando os termos de Merleau-Ponty, que «só através do mundo podemos sair de nós mesmos»? E que mundo é este? Um mundo sensível comum a todos nós? Inicialmente, Bob parece recusar-se a testemunhar connosco um *mesmo mundo único*. Os seus olhos ameaçam fechar-se ao que *passa* fora de si.

A um dado momento, Bob rende-se ao impressionante espectáculo que do lado de fora (recorde-se que Bob encontra-se no interior de um táxi) se expõe. De uma posição de total passividade e aparente indiferença ao mundo exterior, Bob *passa* a testemunha ocular enquanto confere simultaneamente ao que vemos a força de *um mesmo visto por todos*. Inadver-

tidamente, o olhar de Bob arrasta-nos para uma esfera de cumplicidade anónima, agilizada a partir do universo do visível. Vendo o *mesmo* que Bob, participamos de um *mesmo mundo*. Aproximamo-nos do seu modo de sentir com os outros (Perniola, 1993). Isto é, aproximamo-nos de um sentir comum, essa espécie de «já sentido» de que nos fala Mario Perniola, um sentir que nos dispensa verdadeiramente de sentir. Transformada em paisagem, a cidade de Tóquio distende-se à maneira de um cenário vertiginoso (recorde-se que a uma dada altura Bob esfrega os olhos — a par da visão das fachadas digitais —, indiciando assim a liminaridade que faz coabitar em si o sono/o sonho com o estar acordado). De súbito, esse mesmo cenário (composto por imagens) converte-se literalmente para Bob em paisagem interior. A visão de si mesmo retratado na imagem de um anúncio publicitário devolve-lhe o efeito de um «choque» (Benjamin, 2006), a violenta irrupção da consciência do seu *aqui* e da sua *memória*. Partilhando até então com Bob uma mesma condição, isto é, aproximados pela cumplicidade que une todos aqueles que se encontram imersos no *esquecimento* de si mesmos enquanto *videntes* e, como tal, enquanto *seres visíveis*, eis que, subitamente, um movimento se interpõe. Ao mesmo tempo que «ser-qualquer», «homem da multidão», Bob Harris distende-se como objecto-imagem — visível sob o olhar comum —, desdobrando-se, por um lado, em *ser vidente* e, por outro, em *ser visto*.

Após a exposição em grande plano de uma imagem vertiginosa, uma repentina inversão da direcção do olhar pontua o nosso mapa de emoções («*e-motion*» de Giuliana Bruno). Bob desaparece da tela e a cena acaba com um plano geral em que o táxi no interior do qual este se adivinha chega ao hotel. Da nossa parte, cativos e protegidos na solitária posição de um qualquer *voyeur*, assim deixamos que se realize a condução do olhar em nós (pela mão da realizadora, Sofia Coppola), temporariamente dispensados de perseguir o *ser visível* de Bob Harris.

Percurso segundo

Sofia Coppola, *Lost in Translation*

Sinopse — Charlotte e a cena da passagem para peões:

Num primeiro momento da «cena da passagem para peões», com Charlotte, expõe-se uma imagem em movimento projectada sobre uma fachada distendida em altura e de superfície vidrada. Essa mesma imagem exhibe a figura de um animal pré-histórico — do tipo dinossauro — a caminhar da esquerda para a direita (seguindo a direcção da curva normal de leitura, numa perspectiva ocidental).

A par disso, Charlotte prepara-se para atravessar a passadeira, juntamente com a «multidão». Enquanto estão parados, à espera de atravessar a rua, alguns transeuntes, juntamente com Charlotte, olham esporadicamente para cima (para a imagem em movimento sobre a fachada-ecrã). O dia mostra-se chuvoso, pelo que os transeuntes circulam na sua maioria abrigados sob guarda-chuvas. O guarda-chuva de Charlotte é transparente.

Num segundo momento, exhibe-se, sobre a mesma fachada (cuja forma é similar à de um interface ou ecrã digital), a imagem em movimento de uma figura feminina (na diagonal e de frente relativamente ao nosso campo de visão) a caminhar na direcção de uma figura masculina (na diagonal e dando as costas relativamente ao nosso campo de visão). A acção desenrola-se tendo por cenário, na imagem, um espaço arquitectónico descaracterizado e composto por colunas de grande diâmetro. Sobre o «ecrã» discorrem caracteres japoneses, da direita para a esquerda (curva normal de leitura, numa perspectiva oriental).

A par da exposição da imagem descrita, Charlotte atravessa a passagem para peões, semi-confundida com a «multidão».

Finalmente, num terceiro momento, e ainda sobre a mesma fachada-ecrã, exhibe-se a imagem em movimento de um conjunto de elefantes que desfilam da direita para a esquerda. Sobre a assim descrita imagem-ecrã inscrevem-se caracteres japoneses.

Charlotte (agora em grande plano) permanece absorta em si mesma. Antes do fim da cena, Charlotte, enquanto caminha, desvia ligeiramente o olhar para o lado e para cima (em direcção às imagens projectadas no ecrã digital?).

O que significa, no espaço público, *passar* com os outros? Quererá isto apenas dizer que aí nos une a silenciosa partilha de um *mesmo* mundo sensível? A solidária *passagem* ao ser-outro? Diz Merleau-Ponty (2000: 23): “É segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é ‘mais antigo’ que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar”.

Uma vez dispensada da sua função verdadeiramente pública, enquanto instância da discussão e do exercício de reflexão crítica, a praça pública oferece-se, antes, à intertextualidade e à comunhão do sensível.

No excerto fílmico em análise, são as imagens exibidas ao olhar comum — inseridas nas fachadas dos edifícios, aí se exibem enquanto suportes publicitários, e mesmo enquanto ecrãs digitais — que procuram captar para si mesmas toda a possibilidade do *ver*. É na passagem do território

(ou da inscrição de cada um no lugar) ao espaço imaginário, que os transeuntes (enquanto esperam atravessar a passadeira) se aproximam, inadvertidamente, entre si. Os olhares anónimos, que fugazmente se deixam entreter com a observação distraída de um mesmo objecto-imagem, comungam de uma condição comum enquanto visionários de um imponente espectáculo a *ser visto*. Aparentemente indiferentes à presença do outro, rendidos à incomunicabilidade da palavra e do pensamento, os transeuntes fazem a vez do «basbaque» (*badau*) de que fala Benjamin, solidários no seu modo silencioso de ser-com-os-outros. Remetendo para Victor Fournel, Benjamin define mesmo o «basbaque» como aquele cuja identidade desaparece: «É absorvida pelo mundo exterior..., que o inebria até ao esquecimento de si. Sob a influência do espectáculo que se lhe oferece, o basbaque torna-se num ser impessoal: deixa de ser um ser humano, torna-se público, multidão» (Fournel⁶, cit. em Benjamin, 2006)

Numa primeira cadência, a imagem de um animal pré-histórico, projectada sobre a fachada digital, faz irromper na cena a perturbadora justaposição dos opostos. Ao tempo histórico e acelerado, isto é, ao tempo mecânico (o tempo dos ponteiros do relógio) que a vida moderna imprime às rotinas do dia-a-dia (nomeadamente, às rotinas de circulação na rua), tempo investido na frenética ultrapassagem do instante, justapõe-se na imagem o movimento natural e vagaroso da vida antes-do-humano (Lispector, 2000). Para designar um tal efeito de contracção do passado e do futuro, Mario Perniola (1994) refere-se ao «enigma» ou ao «efeito egípcio». Reflectindo sobre a cultura-vídeo dos anos noventa, o autor fala-nos, a propósito de uma nova estética contemporânea, de uma espécie de mentalidade barroca, um modo de sentir ao mesmo tempo anti-nostálgico e anti-utópico. Também no excerto fílmico em análise, a uma estética urbana vanguardista se associam, nas imagens digitais, vestígios de um tempo mítico, produzindo-se assim, sobre o olhar passivo da «multidão», a experiência da suspensão do instante, isto é, a experiência da reificação do presente (no rosto de alguns transeuntes que se encontram parados, antes de atravessar a rua, a olhar em direcção à imagem do dinossauro, é mesmo possível detectar uma leve expressão de espanto).

Pontuando uma segunda cadência, exhibe-se a imagem de duas figuras humanas (aparentemente de sexos opostos) voltadas de frente entre si e aparentemente caminhando uma em direcção à outra. À sua volta, o cenário que lhes serve de invólucro é um espaço vazio e asséptico. Sugerindo a interacção, a relação e mesmo o encontro (amoroso?), a imagem oferece-se a um curto devaneio. Aos transeuntes que passam entregues ao seu *ser-qualquer* (Agamben, 1993) ou mesmo ao seu *ser-antes-do-humano* (Lis-

⁶ Victor Fournel (1858) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, p. 263

pector, 2000), é lançado um piscar de olhos com que se procura evocar a relação entre o sentir e o lugar (Bruno, 2007). Face à experiência da des-territorialização do passar, a fantasia delirante que a imagem promove é o lugar do re-encontro com o outro, a fissura possível que permite a cada um o *sair de si*, a *entre-abertura* ao mundo.

Finalmente, segue-se a imagem dos elefantes em fila, caminhando da frente para trás (da direita para a esquerda). O retorno do tempo mítico, que uma vez mais a imagem sugere, surge agora reforçado pela literal figuração da reprodução de um mesmo ou do «trânsito/movimento do mesmo ao mesmo» (Perniola, 1994).

À figura solitária, na primeira imagem, a que se acrescenta o par de indivíduos na segunda, junta-se por fim a série. Este conjunto de posições não perfaz uma árvore classificatória ou genealógica. Não se trata de assim evocar diversos modos de se ser. O que quer dizer, na expressão de Deleuze e Guattari (1980), que um tal conjunto *faz rizoma*. Entre a história natural e a humana evocadas pelas imagens entretece-se uma *aliança*. Mas não há entre ambas uma relação de correspondência. Ambas as vidas, animal e humana, não se identificam, nem se imitam entre si. Uma e outra são múltiplas e imperceptíveis, não se confundindo com os termos de uma relação. *Fazer rizoma* designa os transbordamentos, mas não *entre* o ser, o humano, e o não ser, o animal (ou o que nega o ser: *ser humano significaria não ser animal*). *Fazer rizoma* designa, ainda nos termos de Deleuze e Guattari (*ibidem*), o *devenir* que nos atravessa, o que nos faz *involver* no sentido do menos diferenciado.

Na rua, o nosso passar é feito de passagens que não nos levam a parte alguma. Isto é, na rua, não chegamos a ser verdadeiramente *indiferentes em relação a uma propriedade comum* (Agamben, 1993), tão pouco absolutamente solitários. Deambulamos entre o esquecimento de nós mesmos e a abrupta irrupção do sentir-com-os-outros, ou do «já sentido», segundo Perniola (1993). Também não chegamos a ser *espécie*, nem fazemos *espécie*. Embora diluídos na «multidão», o nosso corpo não desaparece com o corpo da «multidão». Até porque a «multidão» é ela mesma um *devenir*, um *devenir-outro*: um ser atravessado pelo ser-espécie-animal, uma *posição possível* do ser-espécie-humana. Na rua, nem indivíduo, nem espécie, o ser que passa é um ser *excepcional*. O que quer dizer, um ser que não se esgota na regra, na norma, um ser *a-normal* ⁷ (Deleuze & Guattari, 1980: 299). Na rua, o ser que passa é um ser errante, um ser que deriva, um ser que se desvia. E as imagens que se lhe interpõem como um espectáculo a

⁷ Diz Deleuze e Guattari (1980: 298): “o anormal não pode definir-se a não ser em função de caracteres, específicos ou genéricos; mas o anormal é uma posição em relação a uma multiplicidade”.

ver, são antes um outro lateral, um transbordamento de si, um ser-outro, uma passagem do mesmo ao mesmo.

Sobre o ser-devir-com-os-outros...

Deambulando por entre os filamentos e as imagens que se vão estendendo ao nosso *passar*, negamos aos que do mesmo modo *passam* o reconhecimento do seu *ser visto*. É assim que Charlotte se entrega à passagem errante pelas ruas de Tóquio, abrigada sob a aparente in-diferença ao outro e fazendo corpo com o corpo da «multidão». Na inexpressividade do rosto de Charlotte instala-se o nosso próprio desejo. Em que estará a pensar? Que inquietações transportará dentro de si? Resta-nos a efêmera captação do seu ver-com-os-outros. O movimento dos seus olhos e do seu corpo (Charlotte ergue esporadicamente o olhar a fim de ver as imagens projectadas sobre a fachada digital) revela-nos a sua íntima ligação com o mundo sensível. Partilhando com Charlotte um mesmo objecto do olhar, poderemos então dizer que os nossos «mundos privados» (Merleau-Ponty, 2000) se tocam? E será esse objecto verdadeiramente um *mesmo*?

Como diria Merleau-Ponty (2000: 20), “a relação entre as coisas e o meu [nosso] corpo é decididamente singular”. E mais adiante, “... a coisa percebida pelo outro se desdobra: há aquela que ele percebe, sabe Deus onde, e há aquela que vejo eu, fora de seu corpo e que chamo de coisa verdadeira” (*ibidem*: 21). Há ainda *o mundo* que não se confunde com o «mundo privado» de cada um. O que quer dizer que a nossa suposta ubiquidade de videntes é desmentida pela visão do outro. Vendo Charlotte, surpreendemos o nosso próprio *ser visto*. Com as palavras de Merleau-Ponty, podemos dizer que Charlotte *se introduz no nosso universo por arrombamento, como dor e catástrofe. Ela surge não diante de nós, no espectáculo, mas lateralmente, como questionar radical*. Charlotte é o ser que nos permite pensar sobre o *corpo visível que, de repente, sentimos ter*. Charlotte permanece ao nosso olhar como uma incógnita, habitada por uma *paisagem privada* que é para-nós o que não cai nunca sob os nossos olhos, o espelho opaco da nossa própria solidão. Charlotte é para-nós uma janela de acesso à visão do mundo, onde nos descobrimos irremediavelmente desdobrados. Por um lado, a visão de Charlotte devolve-nos a única possibilidade de aproximação ao nosso próprio *ser visto*. Por outro, a falência do solipsismo, a urgência de pensar o mundo — e de nos pensarmos no mundo — a partir do que persiste na alteridade e no invisível. Isto é, pensar o visível implica pensá-lo a partir do outro e com o outro, que não é nunca aos nossos olhos um para-si tal como é um para-nós. Charlotte é

para-nós, como diria Baudelaire, um «amor que foge ao poeta». Ou, melhor, fiquemo-nos com as palavras de Benjamin (a propósito do soneto “*A uma transeunte*” de Baudelaire): “Aquele «nunca» é o clímax do encontro”: «um amor à última vista»⁸.

Percurso terceiro

Steven Spielberg, *Minority Report*

Sinopse — cena do transeunte anónimo praticando *jogging*, à noite:

Nesta cena, podemos ver um transeunte aparentemente anónimo (abrigado sob um capuz) praticando *jogging*, à noite, pelas ruas da cidade deserta. Projectada sobre uma fachada digital, uma imagem em movimento vai acompanhando o percurso do passante. Na imagem, começa por se destacar, em grande plano, uma figura masculina (identificada com a seguinte inscrição: *Vincent Nash / U.S. AHovney General*), em pose de quem dirige um comunicado ao público (do tipo comunicado de imprensa). Sobre o ecrã digital, discorre a inscrição dos seguintes enunciados: *National / Tuesday April 22nd; Vote Yes on the National Precrime Initiative...*

Segue-se a imagem de um casal dando a mão a uma criança e caminhando numa floresta. Sobre a imagem discorrem as seguintes palavras: *Life; Liberty; ...and the pursuit of happiness...*

A sucessão de imagens vai sendo acompanhada por uma voz off: «*We want to be absolutely certain the every american can band, can be better, can develop the validity of the system and we want to ensure...*»

⁸ A rua ia gritando e eu ensurdecia.

Alta, magra, de luto, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido;

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão;
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois noite! — Efémera beldade
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! Talvez nunca!
Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem o sabias!

Soneto “*A uma transeunte*” de Baudelaire, in *As Flores do Mal*

what keep us safe, also keep us free; it Works!» (enunciado insistentemente repetido a várias vozes, femininas e masculinas, adultas, a que se juntam vozes infantis em coro) ...

Na fachada digital pode ainda ver-se a imagem de passageiros no metro, *segurando-se* aos manípulos de apoio, pendentes do tecto.

Entretanto, ouve-se, com insistência, a seguinte voz off: *«Vote yes on National Precrime Initiative!; On April 22nd vote yes on National Precrime Initiative!..»*

Michel de Certeau (2000) fala-nos dos «praticantes ordinários» da cidade⁹, daqueles que avançam anónimos, daqueles que distraidamente se entrecruzam, compondo trajetórias multiformes, histórias pessoais e fragmentadas que não conhecem o olhar vigilante do espectador. Mas será que podemos dizer que tais enunciações pedestres escapam verdadeiramente às «totalizações imaginárias do olhar»? Ao espaço geométrico ou geográfico das construções visuais panópticas? E como escapar às formas institucionalizadas de dar a ver, formas de dar ordem ao colectivo, ao conjunto no qual se dissolvem as diferenças e as particularidades? Como se conciliam as «criatividades sub-reptícias» com a tendência niveladora das errâncias, isto é, como se conciliam os desvios — que fazem o «espaço vivido» — com as organizações espaciais pré-determinadas, a partir das quais se exercita a retórica do dever fazer? Em última análise, como se entretece a relação entre o caos e a ordem? De que se compõe a organicidade móvel do espaço?

Durante todo o século XX — desde o expressionismo alemão (antes da I Guerra), às propostas de Frank Lloyd Wright (no período entre-gueras) e ao existencialismo de Hans Scharou (depois da II Grande Guerra) —, assistimos a um movimento romântico anti-urbano que augura na cidade um fenómeno estranho e adverso ao ser humano. Por detrás desta concepção, impõe-se o princípio de uma analogia entre *a lógica formal e funcional da cidade* e *a lógica formal e funcional dos seres vivos*. Este princípio implicaria tomar *a cidade como uma natureza*. Precisamente, a tensão instalar-se-ia, neste caso, entre duas noções sobre o conceito de «organismo» radicalmente opostas: por um lado, este seria entendido como

⁹ «Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço 'geométrico' ou 'geográfico' das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de "operações" ('maneiras de fazer'), a uma 'outra espacialidade' (uma experiência 'antropológica', poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível" (Certeau, 2000: 172).

uma unidade que tenderia para o equilíbrio, a harmonia e uma ordenada articulação de funções e, por outro, como uma massa informe, múltipla e aparentemente caótica.

Retomando o excerto fílmico em análise (e tal como descrito na sinopse), procurarei dar conta do modo como este ilustra uma tal tensão. Antes de mais, importa destacar a *descontinuidade* que caracteriza a articulação disjuntiva/conjuntiva dos lugares na cena¹⁰. Ou seja, os *slogans* e as imagens *gritantes* que se impõem no espaço geográfico, entretecendo uma espécie de «arquitectura superficial» (Goller, 2005), contrastam com o *silêncio da noite*, a obscuridade que envolve a cidade. Contrastam ainda com a prática *solitária* do transeunte anónimo que corre pelas ruas, aparentemente indiferente aos apelos fáticos que o procuram mobilizar. Contudo, uma forma comum (embora não imediatamente perceptível) compõe, a níveis diversos (a nível individual, por um lado, e a nível colectivo, por outro), uma mesma «natureza» fractal¹¹. De um lado, a trajetória pessoal encetada pelas ruas da cidade indicia uma preocupação com o corpo próprio. Entregue à prática de *jogging*, o transeunte anónimo encontrarse-ia assim rigorosamente investido nas suas rotinas de higienização, na disciplina de um corpo que se quer saudável e regrado. Do outro, as «imagens públicas» (Mons, S/D) promovem um discurso sobre uma calculada pre-visibilidade (o argumento do filme — e o objecto do discurso em análise — centra-se na pré-visão do crime) das formas e das funções que agilizam o corpo colectivo. Também neste caso se faz a apologia de um corpo são. Procura-se, aliás, num caso e no outro, combater a ameaça de desordem, de desvio, de doença. Entre ambos os níveis, o individual e o colectivo, o *corpo* constituiria, pois, um padrão comum.

A cidade-corpo oferece-se na cena como uma superfície de inscrição do discurso ideológico da modernidade. O que quer dizer que a cidade-corpo se traduz num interface, num território de passagem entre o tempo-espaço que compõe o universo material e mundano e o tempo-espaço de uma ordem universal idealizada. Palavras de ordem tais como «Vida» (*Life*), «Liberdade» (*Liberty*), «Felicidade» (*Happiness*) e «Segurança» (*Safe*) evocam — nos enunciados que compõem a mensagem veiculada pelas imagens em destaque —, alguns dos principais valores da sociedade americana. O corpo-cidade produz-se, antes de mais, como um corpo-ideal, um corpo projectado no reverso da problemati-cidade, da precariedade, da vul-

¹⁰ A propósito dos vários tipos de enunciações pedestres, Michel de Certeau (2000: 178) fala do carácter descontínuo da interposição relativa a um próximo e a um distante, da articulação conjuntiva e disjuntiva dos lugares.

¹¹ Note-se que, segundo as ciências do caos, existe uma forma comum que unifica a natureza. O fractal traduz-se, assim, numa forma geométrica simples que se repete a níveis cada vez mais pequenos.

nerabilidade, da doença e do crime. Isto é, o corpo-cidade é aqui um corpo inteligível, um corpo que se projecta no reverso da singularidade. Fazendo corpo, as «imagens públicas» (Mons, S/D) procuram esgotar o *ser em comum*.

A concepção de uma cidade-corpo-são ou de uma cidade-corpo-disciplina pressupõe um ideal edificado sobre a ameaça de uma cidade-corpo-doente, a ameaça do desvio ou da errância. E é tendo por fim o combate a essa mesma ameaça que se convoca o sonho de uma unidade harmoniosa, na recusa da multiplicidade e da imprevisibilidade que fazem o «corpo-sem-órgãos» (Deleuze & Guattari, S/D). Promove-se, antes, um corpo contido, dispensado de excessos e de transbordamentos. Mas não será a cidade constituída ela mesma por um «corpo-sem-órgãos», uma massa disforme em permanente transformação, uma mistura de formas e de funções? Não será a cidade um corpo simultaneamente particular e universal? Um espaço-tempo intertextual de deslizamento entre o corpo individual e o corpo comum? Um espaço-tempo tensivo de osmose entre o esquecimento e a memória?

Sobre o «ser-qualquer»...

“O exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso — numa palavra: o seu rosto, o seu *eidós*.” (Agamben, 1993: 54).

Na cena fílmica em destaque, o transeunte anónimo que corre solitário pelas ruas da cidade afigura-se como um ser aparentemente sem rosto. Trata-se de um ser que se encontra investido numa experiência *sem presente*: a experiência do passar. Isto é, o instante serve apenas a *passagem* entre um antes e um depois, a deslocação, no espaço, do corpo. Em si mesmo o instante é, neste caso, vazio de sentido próprio. Além do mais, tal experiência do presente é ainda uma experiência *sem presença*. O que aqui quer dizer uma experiência desterritorializada, uma experiência fechada ao lugar específico e ao mundo exterior. Com a expressão «*uma singularidade sem identidade e perfeitamente comum*», de Agamben (1993), poderíamos designar o *ser desconhecido que passa assim-como*, mas não o ser que passa indiferentemente, no sentido de qualquer um.

Da expressão de um pensamento colectivo, de uma ideologia e de um conjunto de crenças supostamente partilhadas dão conta as imagens veiculadas sobre a «arquitectura de superfície» (Goller, 2005) da cidade, à maneira de literais «imagens públicas» (Mons, S/D), isto é, imagens que se

oferecem ao exercício da esfera política, simulando cumprir a função da antiga *polis*. Os apelos ao reconhecimento e à participação de uma *identidade* comum, que a partir das imagens se fazem incessantemente ecoar, encontram no «ser-qualquer» um aparente obstáculo à sua eficácia. No ser *qual-quer*¹² que passa, ao lado dessas mesmas imagens, vemos, antes, a figura da singularidade. E a singularidade qualquer, como diz Agamben (1993: 53), não tem identidade. Ela não é determinada relativamente a um conceito, embora pertença a um todo. Na verdade, “a pertença, o ser-tal, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada” (*ibidem*).

Confinado à sua própria singularidade, o ser-qualquer que passa, aparentemente indiferente ao mundo *lá fora*, não se define como um ser abrigado num interior delimitado do exterior. Entre ele e o exterior há, antes, um *limiar*, um ponto de contacto com um espaço exterior. E este limiar é o *qualquer* que se acrescenta à singularidade: um vazio, a experiência do próprio limite, o acontecimento de um exterior, o ser-*dentro* de um exterior (*ibidem*: 53-54). As imagens que do *exterior* procuram falar ao *interior* do ser encontram nele apenas a *in*-diferença, ou a não diferença, a indeterminação de um ser que pertence a uma totalidade ela mesma indeterminada.

O ser-americano («*We want to be absolutely certain the every American...*»), que as palavras e as imagens veiculadas no exterior evocam, traduz, antes de mais, a antinomia que constitui, nos termos de Agamben (*ibidem*: 15), o ser linguístico. Uma vez que o ser linguístico (o ser-dito) diz respeito ao universal e ao individual¹³, isto é, a um conjunto (*every american*) que é, ao mesmo tempo, uma singularidade (o ser-americano, *um(a) americano(a)*, *este(a) americano(a)*). Assim, podemos dizer, com Agamben (*ibidem*: 16-17), que “as singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade”. Precisamente, aquele que passa é o ser *qual-quer*, cujo *querer* implica o despojamento de toda a identidade, o ser que, parafraseando Agamben (*ibidem*: 17), se apropria da própria pertença, do sinal. O ser que passa é um ser que se transforma em exemplar, um passante que é uma singularidade, ao mesmo tempo que pertence ao

¹² O ser *qual-quer* não deixa de estabelecer uma relação com o desejo (contém, desde logo, algo que remete para a vontade) (Agamben, 1993: 11).

¹³ Diz Agamben (1993: 16): “Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo. Qualquer que seja o âmbito em que faça valer a sua força, o que caracteriza o exemplo é o facto de valer para todos os casos do mesmo género e, simultaneamente, estar incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre as outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. Por outro lado, todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular, nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade”.

conjunto, no espaço-*entre*, no espaço vazio, na soleira comum aos habitantes da cidade. No excerto em análise, a aparente in-diferença às imagens, as quais procuram promover a ideia da universalidade, não é afinal mais do que um sinal de pertença. O que quer dizer um ponto de contacto entre uma singularidade e o seu *mais*, isto é, um limiar, uma passagem, uma relação com uma totalidade (em si mesma indeterminada) à qual a singularidade pertence.

Percurso quarto

Steven Spielberg, *Minority Report*

Sinopse — cena da passagem interior-exterior:

Circulando a alta velocidade, John Hampton (personagem interpretada por Tom Cruise) vai conversando (à distância) com o chefe da organização para a qual trabalha, a partir de um computador instalado no interior do veículo. Ambos se inter-visionam através de um ecrã digital. Numa primeira fase do trajecto, ao longo de uma passagem semi-interior, vêem-se, inseridos lá fora, painéis publicitários com a inscrição de nomes de marca, tais como: «Aquafina». Na fase seguinte, no espaço exterior à referida passagem, avistam-se edifícios em altura na superfície dos quais se inserem fachadas digitais expondo imagens publicitárias. Investido na conversação com o seu chefe, John mostra-se fechado ao mundo exterior.

À semelhança das «galerias com cobertura de vidro»¹⁴, que faziam a delícia dos olhares embasbacados na Paris de finais do século XIX, também na cena em destaque a *passagem* (com cobertura de vidro) de circulação automóvel não dispensa a exposição de mercadorias, sob a forma de painéis publicitários de grande formato, através dos quais se exibem imagens e nomes de marca.

Em si mesma caracterizada pela sua natureza interior-exterior, uma tal *passagem* entre-abrir-se-ia à passagem *entre* o interior e o exterior. Contudo, o fechamento ao horizonte, ao que se passa *lá fora*, coloca John Hampton no lugar inverso do *flâneur*. Recordemos o que a propósito do derradeiro *flâneur*, e da Paris de então, dizia Baudelaire (cit. em Benjamin, 2006: 55): “Ainda se apreciavam as passagens, onde o *flâneur* não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes. Havia o transeunte que fura pelo meio da multidão, mas

¹⁴ “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial”, diz um guia ilustrado de Paris, de 1852, “são galerias com cobertura de vidro...” (Benjamin, 2006: 38).

também havia o *flâneur*, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo”. Precisamente, a circulação por via automóvel, bem como a velocidade inerente a essa mesma modalidade de transitar, tal como figurada na cena fílmica em análise, é impeditiva da deambulação e da errância de que nos falava Baudelaire. Em seu lugar, John deixa-se transportar no fechamento ao mundo exterior, no fechamento às imagens, laterais ao seu passar.

Podemos ainda assim dizer que o corpo de John participa, insensível e inadvertidamente, de um fluxo comum. Faz corpo com uma espécie de massa liquefeita que compõe o corpo da cidade. E mesmo na segunda fase do trajecto, já fora da passagem «interior», o fechamento ao horizonte persiste. É como se a abertura ao universo exterior encontrasse uma teimosa e irreversível resistência no «dinamismo excessivo» que impele o transeunte a «furar pelo meio da multidão».

Na vida quotidiana, o *esquecimento* equivale à imersão no «movimento perpétuo dos retornos idênticos» (Gauthier & Jeudy, 1989), à liquefacção do sentir-se outro, à ausência de dor pela perda de distinção, à entrega ao mesmo, à intemporalidade maquinal que nos aproxima de todas as coisas que passam, assim como retornam, no universo. Sobre John Hampton, cuja identidade é violentamente abalada, poderíamos dizer, com as palavras de Gauthier e Jeudy (*ibidem*: 138-139):

“Não podemos esquecer aquilo que vive no esquecimento perpétuo, inapto para integrar o modo de contiguidade da linguagem, vivendo no mimetismo mais absoluto, efectuando a repetição dos gestos sem a menor distância temporal. É o único homem [ser?] no mundo a viver em «tempo real». A sua impotência para produzir um único efeito de «tempo diferido» liberta o seu cérebro das necessidades de toda a sua base de dados. Ele não retém nada, não acumula nada, ele é uma superfície transparente de inscrição sobretudo apagada. Eis o mais belo símbolo da interactividade: ele representa assim a origem do interface na grande conquista tecnológica dos homens!”

Na cena em análise, evidencia-se em John — a partir do diálogo que este estabelece com o seu chefe — um ser completamente despojado de memória, um ser estranho a si mesmo. Tendo-se apercebido de que será responsável por um assassinio, pre-visto para as próximas trinta e seis horas, cuja motivação e alvo são por ele mesmo desconhecidos, John Hampton reage exasperado, sentindo-se impotente para comandar o seu

próprio destino. No diálogo, à pergunta «*What the hell is happening?*», John responde, insistentemente, «*They set me up! They set me up!*». E quando questionado sobre a identificação da vítima — «*Who is the victim?*»/«*Who is he?*» — ouve-se, em resposta: «*Somebody; Somebody, Leo Crowe*»/«*I've no idea*»; «*I have never heard of him*».

Investido no «tempo real», no «aqui e agora» que lhe permite encetar uma ligação instantânea com o seu interlocutor, John Hampton desrealiza-se, uma vez arrastado para fora do lugar que se estende à sua fisicalidade. Mas mais do que isso, John vê-se ultrapassado pela exteriorizante antecipação do seu próprio agir, do qual se sente excluído porque impedido de se assumir enquanto sujeito determinado. John desconhece em si o motivo que o levará a cometer um assassinio. Do mesmo modo, desconhece a sua futura vítima. O outro é-lhe tão estranho quanto ele mesmo. Impedido de produzir o «tempo diferido» que misteriosamente lhe escapa, John vê-se a si mesmo como uma «superfície transparente de inscrição sobretudo apagada». Esvaziado de interior, isto é, de consciência e de memória (no caso, figurada como uma espécie de tempo diferido virado para a frente), e simultaneamente encerrado na exterioridade que o agilita, John Hampton é, ele mesmo, um interface.

Sobre a soleira do espaço-interior...

A cena em análise evidencia o efeito inebriante de circulação no espaço urbano. Composto por veículos ultra-velozes, por artérias de passagem semi-cobertas, por imagens, ao olhar oferece-se um espectáculo de transitoriedade permanente. A cidade mostra-se transfigurada sob a forma de um ser híbrido, um jogo de forças disformes e sobre-humanas.

A visão de uma tal fisionomia pressupõe o ponto de vista daquele que ocupa a posição privilegiada de um exterior. Isto é, a posição daquele que vê de fora para dentro. O interior transforma-se assim, temporariamente, em transparência. É este o olhar dominador que torna visível John Hampton, no interior do seu veículo. Ao mesmo tempo, pressupõe-se uma visão do exterior a partir do espaço interior. Na sequência da passagem interior (do tipo «galeria»), o ver de que se trata traduz-se na experiência do diorama. A visão de uma ampla vista realiza-se a partir de um ponto de vista que se imagina móvel. Na sequência que mostra o interior do automóvel, o observador ocupa a posição de um outro lateral, o que quer dizer a posição de um outro que aparentemente partilha uma mesma condição de visibilidade. Ou melhor, trata-se antes da posição de uma possível comunhão sensível, uma possível experiência de aproximação ao «mundo pri-

vado» (Merleau-Ponty, 2000) de John Hampton. Um espaço-abismo interpõe-se, porém, à partilha de um mesmo mundo visto. John, uma vez desrealizado da sua inscrição no espaço físico, encontra-se impedido de ver o que parcialmente se vislumbra, através da janela do veículo, lá fora.

No jogo dentro-fora que compõe visualmente a cena, precisamente, John Hampton torna-se ora visível ora invisível para nós. Por um lado, à distância de um olhar que pressupõe uma posição exterior em relação ao interior do automóvel, John desaparece, diluído numa espécie de massa fluida e indiferenciada. Deste ponto de vista, John (adivinhado dentro de um dos veículos em circulação) participa de uma «natureza» comum, de uma osmose entre o orgânico e o inorgânico, transformando-se ao nosso olhar num ser invisível enquanto ser individual. Por outro lado, na aproximação de um olhar que pressupõe uma posição interior, isto é, uma posição coabitante do dentro do automóvel em que circula John, este último ganha um novo estatuto. Isto é, torna-se para nós imediatamente visível. O ocupante do veículo adquire assim um nome, ao mesmo tempo que é visto em interacção com um interlocutor que, por sua vez, o reconhece enquanto tal.

A aproximação ao «mundo privado» (Merleau-Ponty) de John realiza-se não a partir da comunhão sensível de um mesmo mundo visto (tal seria o caso nas cenas exploradas em *Lost in Translation*), mas, antes, a partir da captação exteriorizante de um outro que nos é dado a ver na sua absoluta desterritorialização, ou seja, em interacção comunicativa não presencial, por meio de um espaço-tempo virtual. E é nesta distensão de John Hampton na virtualidade, para fora do universo territorial — ele mesmo caracterizado pela impossibilidade de inscrição física ou corporal — que se projecta uma exteriorizante topografia e-mocional (*in-motion*) (Bruno, 2007). Podemos assim dizer que John habita na fissura, na passagem entre uma espécie de «geografia íntima» (ameaçada pelo esquecimento) e a arquitectura anatómico-analítica do espectáculo a ver.

Por fim, sobre uma cartografia íntima...

Os excertos fílmicos explorados dão-nos conta de um modo particular de ser. De um modo de ser fora de portas, em trânsito. O território no qual o passar se inscreve anula-se na impossibilidade de uma relação identitária com o lugar. Isto é, por um lado, a vida quotidiana encenada, nos diversos casos, desdobra-se por entre múltiplos «lugares de passagem» (Auge, 1989) em si mesmos esvaziados de uma história e de uma memória — aeroportos, vias de circulação, hotéis. Por outro, a velocidade de des-

locação, contraindo o espaço, torna-se impeditiva da duração e da experiência do acto de percorrer. É precisamente na ausência de uma ligação com o lugar específico que as imagens se interpõem como um outro lateral, uma interrogação ao nosso próprio modo de ser-com-os-outros.

Mais especificamente, as imagens publicitárias *outdoors* devolvem-nos o «movimento perpétuo dos retornos idênticos» (Gauthier & Jeudy, 1989), essa espécie de mimetismo absoluto, agilizado sobre «uma superfície transparente de inscrição sobretudo apagada» (*ibidem*). Ou melhor, as imagens publicitárias, fazendo paisagem, constituem a exterioridade que dá acesso a um «espaço determinado» (Agamben, 1993). Isto é, investidas em exibir-se como um rosto, uma passagem entre um dentro e um fora, as imagens publicitárias oferecem-se como um espaço que não é o reverso de um interior. A partir dessas mesmas imagens, procurámos interrogar uma dada cartografia emocional, nos termos de Giuliana Bruno. Inventariar os rastros das memórias e dos desvios que entretecem a paisagem, no limiar do esquecimento, foi o propósito que tentámos perseguir...

Referências bibliográficas:

- Agamben, G. (1993 [1990]) *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Arendt, H. (2001 [1958]) *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Augé, M. (1989) *Los «No lugares». Espacios del Anonimato – Una Antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Baudelaire, C. (2006) *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2006) *A Modernidade* (obras escolhidas de Walter Benjamin). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bergson, H. (1999) *Matéria e Memória – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruno, G. (2007 [2002]) *Atlas of Emotion – Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Certeau, M. (2000 [1990]) *A invenção do Cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980) *Mille Plateaux — Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2004 [1983]) *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (S/D) *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Goller, B. (2005) “La fuerza de la imagen: arquitectura superficial”, in Sola-Morales, I. de & Costa, X. (Eds.). *Metrópolis. Ciudades, Redes, Paisajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gauthier, A. & Jeudy, H.-P. (1989) “Trou de mémoire, image virale”, in *Communications*, n.49, Paris: Seuil.
- Lispector, C. (2000 [1964]) *A Paixão Segundo G. H.*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Merleau-Ponty (2000 [1964]) *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva.

- Mons, A. (S/D) *A Metáfora Social. Imagem, Território, Comunicação*. Lisboa: Rés-Editora.
- Perniola, M. (1993) *Do Sentir*, Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1994) *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa: Bertrand Editora.
- Sennett, R. (1979) *Les Tyrannies de L'Intimité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Simmel, G. (1992) "A metrópole e a vida dos espíritos", in Fortuna, C. (Org.). *Cidade, Cultura e Globalização*, Oeiras: Celta Editora.